

MÔNICA E CEBOLINHA CARNAVALIZAM ROMEU E JULIETA

MONICA AND JIMMY FIVE CARNIVALIZE ROMEO AND JULIET

Tiago Marques Luiz¹

RESUMO: Amparado pela teoria bakhtiniana do carnaval e aceitando a paródia como uma estratégia da carnavalização, em que se considera a inversão de valores previamente estabelecidos, este trabalho pretende elaborar um estudo acerca do gênero tragédia subvertido em comédia no texto audiovisual *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* (1979) – um espetáculo infantil baseado na peça trágica *Romeu e Julieta* (1595), do escritor inglês William Shakespeare (1564-1616) –, que foi gravado na cidade de Ouro Preto-MG e veiculado pela TV Bandeirantes. Ciente de que esse texto audiovisual é uma combinação da linguagem teatral com a linguagem televisiva, o presente trabalho tem como enfoque a construção dos personagens-título de Shakespeare com os personagens de Mauricio de Sousa, em uma relação dialética. Além disso, pretende-se avaliar o modo como a carnavalização denota um processo tanto de ruptura como de criação, que apresentamos como prelúdio desta pesquisa, e a reformulação do caráter trágico por meio do cômico em um texto que, no momento de sua concepção, não pensava a criança ou o adolescente como espectador. Soma-se a isso, a estratégia da paródia em aproximar um conteúdo distante, a partir de duas vozes: a de Shakespeare, que é parodiada, e a de Mauricio de Sousa, responsável por essa subversão.

PALAVRAS-CHAVE: Mônica e Cebolinha; Romeu e Julieta; paródia; carnavalização.

ABSTRACT: Supported by Bakhtin's theory of carnival and accepting parody as a strategy of carnivalization, in which we consider the inversion of previously established values, this paper aims to elaborate a study about the genre tragedy subverted in comedy on the audiovisual text *Monica and Jimmy Five: in the world of Romeo and Juliet* (1979) – a children's show based on the tragic play *Romeo and Juliet* (1595), by the English writer William Shakespeare (1564-1616) –, which was recorded in Ouro Preto-MG and aired by TV Bandeirantes. Aware that this audiovisual text is a combination of both theatrical and television languages, the present paper focuses on the construction of the Shakespearean title characters with Mauricio de Sousa's characters, Monica and Jimmy Five, in a dialectical relationship. Besides, we also intend to study how carnivalization denotes a process of both rupture and creation, presented as a prelude to this research, and the reformulation of the tragic character through the comic is elaborated in a text that, at the moment of its conception, did not think the child or adolescent as a spectator. In addition, the strategy of parody in approaching the distant content, via two voices: that of Shakespeare, which is parodied, and that of Mauricio de Sousa, responsible for this subversion.

¹ Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia – Brasil. Professor convocado na Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul – Brasil. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-4462-3050>. E-mail: markx2006@gmail.com.

KEYWORDS: Monica and Jimmy Five; Romeo and Juliet; parody; carnivalization.

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

A festa de carnaval esteve vinculada inicialmente a ideia de culto aos deuses, como forma de lhes pedir fartura na colheita ou honrar o seu poder divino (SEBE, 1986). Com o advento da Idade Média, foi atribuída à esta festa um novo sentido: de sátira perante as mazelas sociais, assim como uma crítica e ridicularização de autoridades da época, a exemplo de reis, bispos, santos e até mesmo a figura de Deus, por meio da inversão de papéis, resultando no conceito de rebaixamento físico ou moral (BAKHTIN, 1999).

Esse movimento que advém da inversão de papéis sociais não é um fenômeno de caráter literário *a priori* (BAKHTIN, 1999, 2018; SEBE, 1986), e sim um evento ritualístico, caracterizado pela elaboração de uma linguagem simbólica por meio da fusão de ações e gestos entre os participantes. Todavia, é justamente esta linguagem elaborada e complexa que manifesta a “*forma sincrética de espetáculo*”, a qual transporta-se à literatura e, por conseguinte, é essa “transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos *carnavalização da literatura*” (BAKHTIN, 2018, p. 139-140, *itálicos meus*), cujo entendimento é de que a Literatura, de modo direto ou não, foi influenciada pelos folclores carnavalescos, sejam eles antigos ou medievais.

A questão da ruptura compreende todo legado sério-cômico e, de acordo com Bakhtin (2018, p. 122), a literatura carnavalizada “é uma das importantíssimas questões de poética histórica, predominantemente de poética dos gêneros”. Isto porque, uma vez que determinado gênero literário prepondera com as marcas de uma tradição anterior a ele, não somente este gênero conserva a tradição, como também a renova e a ressignifica, pois como bem pontua o teórico russo, essa festa carnavalesca é carregada de simbolismo, de aparato sensorial e concreto, tendo em vista que o carnaval exprime a diversidade, de modo articulado. Dessa forma,

Tal linguagem não pode ser traduzida com o menor grau de plenitude e adequação para a linguagem verbal, especialmente para a linguagem dos conceitos abstratos, no entanto é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura (BAKHTIN, 2018, p. 139-140).

No caso da televisão, é visível a maneira como esse produto da cultura de massa se apropria da linguagem teatral, fazendo com que nós, espectadores, possamos fruir do texto veiculado e, no caso da peça shakespeariana *Romeu e Julieta*, é perceptível como a história do casal apaixonado nos comove, apesar do seu caráter ficcional, dependendo da experiência do espectador ao ter contato com esse tipo de texto.

Shakespeare estava situado em um contexto que lhe permitia experimentar e ressignificar a tradição clássica e medieval anterior a ele, em que a palavra foi representada de modo significativo na escrita shakespeariana, e isso predomina no produto audiovisual criado por Mauricio de Sousa, ao resgatar a natureza teatral – a palavra encenada – e a reformular na linguagem da televisão. Ou seja, Shakespeare elabora seu texto por meio de outros anteriores a ele (que lhe servem de intertexto), ao passo que Mauricio de Sousa reelabora o texto shakespeariano, visando possibilidades de interpretações e sentidos.

Em se tratando de Shakespeare, a história literária tem mostrado que suas peças passaram por esse funil, na medida em que se mostrava necessário se adequar, ou ainda, apresentar-se *legível* a um determinado contexto sócio histórico. Contudo, neste ponto cabe ressaltar que o mérito está no momento em que o uso pungente da palavra extrapola “sua significação básica e permite ao leitor descobrir novos caminhos para entender a mensagem. Aí reside toda

força da literatura: em sua capacidade de instigar o leitor a desafiá-la, como em um jogo” (CASTRO, 1993, p. 58).

A partir da fala de Castro, pode se dizer que o ato da leitura de determinado texto não vai ao encontro da única hermenêutica, melhor dizendo, da única interpretação, dado o fato de que cada leitor tem uma bagagem de leitura que não necessariamente prescinde da do autor, denotando um viés frutífero para a percepção da obra literária, em um caráter dialógico. Dessa forma, a fala acima de Castro (1993) vai ao encontro da proposição de Luiz (2019ab) acerca do conceito de “original”. Luiz (2019ab) ressalta que tratar a obra shakespeariana como única é inviável, uma vez que o marco de uma obra literária é a impossibilidade de se delimitar o seu sentido, e com Shakespeare não é diferente, uma vez que somos leitores dinâmicos, aptos a decifrar determinados sentidos das camadas textuais de suas obras que, outrora, não eram pensados ou que foram deixados de lado.

Por meio das reflexões de Castro e Luiz, podemos pressupor um encontro articulado desses pesquisadores à teoria carnavalesca, a qual pressupõe a descontinuidade do caráter estrutural dos gêneros literários, passível de observação na passagem de uma época a outra e, conseqüentemente, de uma linguagem a outra. A carnavalização, por significar uma inversão de valores hierárquicos, vem, a nosso propósito, corroborar com a proposta da paródia feita por Mauricio de Sousa, visto que parodiar não significa ridicularizar, mas ser uma “ponte entre o autor e o leitor/espectador, responsável pela reatualização do texto-passado, ora homenageando-o, ora criticando-o, ou subvertendo-o” (LUIZ, 2019b, p. 43).

A partir dessa perspectiva, se o carnaval se apresenta como uma festança pública, dentro deste trabalho de análise, todavia, o carnaval se metamorfoseia em uma produção artística. Logo, o ato de carnavalizar pressupõe uma junção das manifestações artísticas, sem levar em consideração o seu grau de

hierarquia. Além disso, há de se destacar que essa combinação de manifestações é dinâmica, tanto na linguagem quanto na cultura popular.

Nessa linha, destaca-se que o presente texto comunga com processos interpretativos que visam os rompimentos e as contradições responsáveis por mobilizar a peça para novos significados, em consonância com o período elisabetano (1558-1603), no qual existiam possibilidades linguísticas que abordavam determinadas contradições e as quais agora são mobilizadas por novas possibilidades midiáticas e contextuais. Isso vem a reforçar de que a ideia no texto literário não necessariamente implica que o seu adaptador precisa seguir a linearidade da trama.

2 CARNAVALIZAÇÃO – O CÔMICO EM CONTRASTE AO TRÁGICO EM ROMÉU E JULIETA

Em seu famoso texto “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”, no qual se aborda o tema riso popular, Bakhtin (1999) destaca que a carnavalização, situada na passagem da Idade Média para o Renascimento, rompe com o caráter sério vigente no período medieval. Isto acontece a partir do momento em que, neste espaço físico e temporal, há signos que saem do seu ponto de partida e se deslocam para a esfera artística, combinando-se com a cadeia de signos presente nela, propondo-se, assim, uma nova simbolização e, como consequência, uma nova produção de sentidos.

Considerada a arte do revés, a carnavalização instaura uma cissura das hierarquias, promovendo a igualdade entre os seus participantes. Essa festança simbólica e ritualística proporciona a combinação entre os antônimos bom e mau, sagrado e profano, resultando na comemoração da liberdade. Dentro da análise aqui proposta, o carnaval vem proporcionar a desconstrução do gênero tragédia pelo gênero comédia, cujo respaldo está na reelaboração da narrativa

shakespeariana, mais precisamente, em relação à abordagem dada aos heróis dessa história.

Das características pertinentes ao teatro shakespeariano, podemos elencar: um grande número de atores contracenando no palco, a presença da comédia nas peças trágicas, assim como a fusão entre o clássico e o popular, além de um grande apelo para captar a atenção e a imaginação do seu espectador (HELIODORA, 2004).

É interessante observar que, de acordo com as considerações de Heliadora (2004), a peça *Romeu e Julieta*, assim como se busca defender na versão de Mauricio de Sousa, também pode ser vista como uma carnavalização, na medida em que essa narrativa inglesa retrata a dualidade entre as classes alta e baixa, a partir dos personagens da Ama e de Mercúcio. São eles os responsáveis por proporcionar o riso na trama, bem como, por servir de contraponto à figura dos protagonistas, no sentido de seus caracteres. Isto porque, enquanto o casal protagonista é tido como espirituoso, correspondendo ao plano superior do corpo; Mercúcio e Ama representam o corpóreo, ou seja, um plano inferior.

A linguagem carnalizada em *Romeu e Julieta* encena o contraste entre o belo e o feio, bem como, entre o sexual e o amoroso, sendo essa justaposição de paradoxos e contrastes um aspecto que tem despertado interesse daqueles que fazem uso do recurso da adaptação – não apenas para o palco, mas também em outras linguagens e por meio de outros suportes, como é o caso dos gêneros comuns ao espaço televisivo, por meio de programas como as telenovelas ou minisséries que veiculam esse conteúdo dialético nos capítulos que vão se desenvolvendo à medida que a trama é acentuada ou atenuada por meio das ações dos personagens protagonistas ou secundários, que podem contribuir ou não para a tragicidade, elemento esse que será desenvolvido a seguir em relação ao texto-base de *Romeu e Julieta*.

Para Anthony Cecil Bradley, vemos Romeu e Julieta fadados à ruína logo no prólogo. Esta primeira percepção nos faz considerá-los heróis condenados em um ou mais momentos no desenvolvimento do drama. Tal sentimento “é reforçado por alguma expressão que tem um efeito ameaçador” (BRADLEY, 1992, p. 35, tradução minha²), como se faz conferir na seguinte fala de Romeu, antes de entrar no baile dos Capuletos, no Ato I, Cena IV:

É muito cedo. A minha mente teme
 Algo que, ainda preso nas estrelas,
 Vá começar um dia malfadado
 Com a festa desta noite, e ver vencido
 O termo desta vida miserável
 Com a penal vil da morte inesperada.
 Que aquele que me guia em meu percurso
 Me oriente agora. Vamos, cavalheiros (SHAKESPEARE, 2016, p. 33).

Teobaldo, primo de Julieta, também reforça esse prelúdio no decorrer do baile. Quando ele avista o jovem Montéquio na festa, vai ao encontro de seu tio, o Sr. Capuleto, para avisar que Romeu “invadiu” a festa, alegando ser sua presença um afronte à família [todavia, é somente ao próprio Teobaldo]. No entanto, o anfitrião censura o sobrinho em querer causar confusão na festa, uma vez que Romeu era bem visto em Verona, como “alguém de virtude equilibrada” (SHAKESPEARE, 2016, p. 36). Dessa forma, logo após a bronca recebida do tio, Teobaldo prenuncia: “Eu vou-me embora, mas essa invasão/ Que ora adoça, há de ter má conclusão” (SHAKESPEARE, 2016, p. 36-37).

A sorte do casal de Verona tem início com o seu casamento secreto (Ato II, Cena VI), todavia, vai perecendo aos poucos à medida que a desavença entre

² No original: “is reinforced by some expression has an ominous effect”.

as famílias cresce, até culminar com uma catástrofe: o suicídio, “compensado” na trama, por conseguinte, através da reconciliação entre as famílias.

Acerca da tragédia existente na peça inglesa, Bárbara Heliodora enfatiza a dor compartilhada pelos espectadores ao acompanhar o suicídio do casal protagonista. Simpatizamos-nos, enquanto espectadores, com o jovem casal e somos solidários a esse “terror trágico” que ocorre no desfecho da trama, o qual, conforme a pesquisadora, é responsável por desencadear a reconciliação das famílias: “é que, na reconciliação, as duas famílias alcançam aquele momento de melhor perspectiva, de maior equilíbrio, de paz interior, e o resultado catártico da tragédia é alcançado” (HELIODORA, 2004, p. 132).

O conceito de “herói trágico” para Bradley (1992) consiste na ideia de um personagem não necessariamente “bom” em suas ações, mas que é capaz de ganhar o carisma do espectador pelo seu erro. Esse conceito provém da *Poética* de Aristóteles, cuja denominação é um personagem nobre, o qual, por um erro, está sujeito à condenação de si próprio, por intermédio dos deuses ou da Fortuna. No caso de Shakespeare, suas tragédias adaptam essa ideia; em *Romeu e Julieta*, ambos motivados pelo orgulho de estarem juntos (falha), e por conta dessa falha – o gênio impulsivo de ambos, eles estão destinados à própria destruição, simbolizada pelo suicídio, contudo, embora isso denote teor trágico, é digno de grandeza, como propõem Danziger e Johnson: “a tragédia dramatiza não só a lamentável e assustadora fraqueza do homem, mas também, de um modo ou de outro, a sua grandeza” (DANZIGER, JOHNSON, 1974, p. 138).

Tanto Bradley quanto Danziger e Johnson partilham da opinião de que uma tragédia de Shakespeare nunca é deprimente e, assim, ninguém encerra a leitura do livro “com a sensação de que o homem é uma criatura pobre e má. Ele pode ser miserável e pode ser horrível, mas não é pequeno” (BRADLEY, 1992,

p. 16. tradução minha³). As palavras de Bradley, como também de Danziger e Johnson nos permitem inferir que as tragédias shakespearianas versam sobre indivíduos notáveis em seu tempo e espaço e, assim, a sublimação causada no leitor não é capaz de permitir à crítica determinar uma hermenêutica exata para definir tais textos. Na peça em questão, a culpa por desencadear a tragédia é transposta para os pais do casal, que iniciam uma guerra em função das desavenças ali geradas, tendo como vítimas cinco personagens: Mercúcio, Teobaldo, Páris e, de modo indireto, o próprio casal-título.

Aos poucos, torna-se possível perceber que o amor entre Romeu e Julieta não é o responsável pelo destino trágico que acomete o casal e seus familiares. Isto se faz notar, inclusive, pela forma como parecem amadurecer a ideia de permanecerem juntos, apesar das adversidades. Dentro dessa perspectiva, compreende-se que a carnavalesação em Shakespeare tende para o lado do bem, porém, as ações de seus personagens as levam às suas respectivas ruínas.

No caso de *Romeu e Julieta*, o bardo rompe com o universo clássico dos mitos “que convencionalmente proporcionavam heróis e heroínas trágicos ao introduzir a primeira tragédia romântica” (KNOWLES, 1998, p. 37. tradução minha⁴). Em outras palavras, enquanto a percepção clássica do mito atribuía a ruína do herói como um desígnio dos deuses ou da deusa da Fortuna, mas que era enaltecido, Shakespeare vai na contracorrente, mostrando que é o herói o responsável pelo seu fracasso. Assim, cabe ressaltar que a peça, apesar das interpretações francesas ainda muito influentes, não é romântica. Trata-se, por sua vez, de uma peça política, na qual se apresentam as consequências de uma guerra entre famílias herdeiras de uma mesma cidade.

³ No original: “with the feeling that man is a poor mean creature. He may be wretched and he may be awful, but he is not small”.

⁴ No original: “which conventionally provided tragic heroes and heroines by introducing the first romantic tragedy”.

Outra característica que merece destaque na peça shakespeariana é a sua comicidade, a qual tem como propósito aliviar a tensão e o ritmo sério com que a história se desenvolve. Ronald Knowles (1998) observa que a comédia ali presente está atrelada a um viés carnavalesco, por meio de uma justaposição burlesca da ação cênica, conforme as suas palavras:

A tragédia de Romeu e Julieta continuará sempre a ser o fulcro, mas as dimensões culturais da peça remontam à coletividade do alegre carnaval de um lado e, de outro lado, olham para o que Bakhtin chama de "o infinito interior" [...], a cultura capitalista do individualismo que se desenvolveu a partir da Idade Média (KNOWLES, 1998, p. 37, tradução e colchetes meus⁵).

A partir de Knowles (1998), podemos ver em *Romeu e Julieta* o modo como Shakespeare mescla comédia e tragédia, de forma a demarcar uma insistente risada festiva que mostra resistência “às prescrições do neoclassicismo, embora, em certa medida, comprometa o gênero ao dar certo tipo de comédia às ordens inferiores” (KNOWLES, 1998, p. 40, tradução minha⁶). Os personagens Ama, Mercúcio e o Frei Lourenço são cômicos em grande parte da peça. Esta característica, todavia, dificulta ao leitor avaliar (no caso da Ama e do Frei Lourenço) até que ponto é possível levar a sério o apoio deles ao casal protagonista.

Os gêneros dramáticos comédia e tragédia se referem às maneiras pelas quais os conflitos dramáticos são resolvidos. Na comédia, os conflitos são sanados com: o perdão, o casamento e a reinserção desse grupo na esfera social. Por sua vez, na tragédia, o conflito é resolvido com a morte do personagem dotado de virtudes, como pressupunha o preceito aristotélico. É no momento

⁵ No original: “The tragedy of Romeo and Juliet will always remain the fulcrum, but the cultural dimensions of the play reach back to the collectivity of joyous carnival on the one hand, and on the other look forward to what Bakhtin calls ‘the interior infinite’ [...], the capitalist culture of individualism which developed out of the Middle Ages”.

⁶ No original: “the prescriptions of neoclassicism, though to some extent compromising with genre by giving a certain kind of comedy to the lower orders”.

de sua morte que o personagem reconhece como sendo desígnios dos deuses o seu destino e as suas tentativas fracassadas de atenuar os conflitos desenvolvidos a sua volta, percebendo, assim, que eles são sublimados e não contrariados.

Para Bradley, a morte do herói não encerra a tragédia, mas, dentro da perspectiva de Shakespeare, viabiliza uma reflexão sobre o corpo caído por um determinado grupo ou indivíduo. No caso de Romeu e Julieta, as suas respectivas mortes serviram para que as famílias dessem uma trégua às suas desavenças. Nesse sentido, apreende-se que, enquanto a comédia visa um futuro alegre, a tragédia, por outro lado, pondera sobre o fato ocorrido naquele exato momento.

Nessa peça shakespeariana, esses gêneros dramáticos se dissolvem em gradações. A partir dessa leitura, pode-se dizer que a maior beleza de um trabalho poético geralmente consiste na mistura harmoniosa desses dois elementos que coexistem não apenas na narrativa dramática, como também em um personagem. É por meio desse prisma que se deve observar a dialética do trágico com o cômico em Shakespeare, ou seja, a partir da sensação catártica oferecida ao leitor de alívio a partir da reconciliação junto ao conflito da dor.

Assim, observa-se uma tendência ao uso de interlúdios cômicos em peças trágicas. Ao mesmo tempo, nas comédias, tornam-se possível constatar, em quase todos os casos, um fio sério e, às vezes, um pano de fundo com uma perspectiva trágica. Uma possível leitura para esta mescla nesses gêneros seja a de que a vida não é só riso ou só lágrima.

Enquanto na tragédia a reconciliação é impossível, pois só a morte sana o conflito (BRADLEY, 1992), na comédia, o confronto se dá a partir do embate com algum princípio ético por parte do indivíduo. Em outras palavras, o núcleo da tragédia e da comédia é, respectivamente, o mundo ético e sua colisão.

Este jogo entre comicidade e tragédia se acentua quando colocados frente a frente a peça de Shakespeare aqui analisada e o espetáculo infantil escrito por Mauricio de Sousa, de nome homônimo. Ao contrastar os trabalhos com a linguagem feitos pelo dramaturgo inglês e pelo quadrinista Mauricio de Sousa, é perceptível que o primeiro se vale de uma construção linguística direcionada ao leitor adulto (ao fazer uso de trocadilhos obscenos e conotações), ao passo que o segundo suaviza esse material. Por sua vez, no que diz respeito às semelhanças, destaca-se o fato de ambos utilizarem rimas – com destaque a Mauricio de Sousa, por lançar mãos deste recurso estilístico para captar a atenção das crianças leitoras, como também, por deixar o texto mais engraçado e sedutor para esse público.

Em *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*, os personagens crianças são uma carnavalização da peça shakespeariana: enquanto Mônica é astuta e determinada, Julieta finge ser submissa aos anseios da família em relação ao casamento. Ao mesmo tempo, enquanto Romeu vivencia um conflito interno no início da peça – que se esvai no momento em que troca, de um instante a outro, sua amada anterior, Rosalina, por Julieta; Cebolinha é um fanfarrão. Sendo esta característica do Cebolinha um importante aspecto da construção carnavalesca no caráter do personagem, conforme observa Luiz (2019a), ao afirmar que a comédia visa a reformulação e o enriquecemos de histórias consagradas, “vemos uma história trágica ter contornos de comédia, por essa ser uma condição *sine qua non*, ou seja, importante e relevante para que a Turma da Mônica pudesse encenar *Romeu e Julieta*” (LUIZ, 2019a, p. 17).

Dentre os gêneros inseridos na teoria carnavalesca está a chamada sátira menipeia, que denota a ruptura com o real, de forma a modificar tematicamente o gênero de caráter sério. Sendo esta uma característica desse texto produzido por Mauricio de Sousa, no qual se faz perceber um diálogo com a tragédia shakespeariana, considerada um gênero sério, e, todavia, modificado para um universo cômico.

A partir dessa perspectiva de análise, há de se ater ao fato de que o texto de Mauricio de Sousa é resultado de uma linguagem da adaptação, a qual, segundo o semiótico Iuri Lotman (1996), é entendida como o processo de compreensão, por parte do público, da transmissão de uma mensagem externa a ele, cujo significado se potencializa no contato entre diferentes linguagens culturais:

Desse modo, os pontos fronteiros da semiosfera podem ser comparados aos receptores sensoriais, que traduzem os sinais externos para a linguagem do nosso sistema nervoso, ou aos blocos de tradução que adaptam o mundo externo a uma dada semiosfera (LOTMAN, 1996, p. 12, tradução minha⁷).

A partir de Lotman, entende-se o texto carnavalizado de Mauricio de Sousa como bilateral, isto é, trata-se do deslocamento de um texto de primeira semiosfera (o chamado texto-base) à um espaço localizado além da fronteira onde foi produzido, de modo a ser assimilado por outras semiosferas.

Dessa forma, é preciso compreender a ambivalência que carrega o termo fronteira, podendo indicar tanto distância quanto aproximação, sendo este o caso do texto de Mauricio de Sousa, ao pertencer aos dois espaços, o de partida e o de chegada.

Por sua vez, a outra característica que confere ao texto flexibilidade de transposição entre um espaço e outro, depende do ponto de vista do leitor-observador. Tendo em vista que cabe a ele, ao ter contato com o primeiro texto (o texto-base), o papel de selecionar, filtrar e traduzir elementos considerados “alheios” à sua cultura para a linguagem da sua semiosfera.

⁷ No original: “Así pues, los puntos de la frontera de la semiosfera pueden ser equiparados a los receptores sensoriales que traducen los irritantes externos al lenguaje de nuestro sistema nervioso, o a los bloques de traducción que adaptan a una determinada esfera semiótica el mundo exterior respecto a ella”.

Mauricio de Sousa propõe essa flexibilidade ao texto shakespeariano ao combinar o universo das narrativas da *Turma da Mônica* com o texto-base. Isto se explicita ao colocar seus personagens protagonistas, Mônica e Cebolinha, para representar os personagens do texto-base, sem, todavia, abrir mãos de suas particularidades, como a dislalia de Cebolinha e a força da Mônica.

Assim, enquanto Shakespeare estrutura *Romeu e Julieta* com cenas cômicas nos primeiros atos antes do frustrante clímax, Mauricio de Sousa se vale o tempo todo da comicidade para suscitar o riso no seu espectador. Ao trazer a peça shakespeariana em uma nova produção artística via paródia, Mauricio de Sousa reelabora não apenas a construção dos personagens, mas também a própria teatralidade do texto, ao explorar novos espaços de encenação. No período renascentista, no qual se desenvolve a peça shakespeariana, a ação se passa em cima de um palco, portanto, em um espaço limitado.

Em contrapartida, o texto de Mauricio de Sousa se realiza a partir de uma produção televisiva, nas ruas de Ouro Preto - MG, em um espaço com formato de tronco. Este novo cenário é propício para que o espectador possa desfrutar do desenvolvimento da narrativa, pois nada “é óbvio e direto, mas todas as situações possuem uma imprevista ‘resolução’ teatral grandiosa, oposta ao que seria a sua suposta herança medieval” (BAETA, 2001, p. 982).

Aceito isso, far-se-á necessário recorrer a algumas noções de paródia – como estratégia de carnavalização –, uma vez que o texto de Mauricio de Sousa transpõe o texto shakespeariano de forma cômica. Ao lado disso, para a sequência dessa análise, há de se estabelecer uma relação entre a tradução criativa e a paródia, de modo a se verificar a forma como se construiu, ou melhor dizendo, carnavalizou-se a peça *Romeu e Julieta*, no espetáculo televisivo da *Turma da Mônica*, como se procurará fazer na sequência deste texto.

3 PARÓDIA E TRADUÇÃO/TRANSPosição – UM PROCESSO DE CARNAVALIZAÇÃO

A tradução é um exercício que não consiste apenas no processo linguístico, mas o ultrapassa e se insere na esfera artística, na qual se exige do tradutor uma criatividade no trato com o seu texto-base, ou ainda, no caso das mídias, exige do tradutor uma sensibilidade para lidar com a sua transformação para outro suporte e, conseqüentemente, para outra linguagem, como é o caso do teatro, da pintura, etc.

Nesse sentido, a prática da tradução é um exercício multifacetado que pressupõe o reaproveitamento da matéria-prima para construir uma nova obra, seja por meio da repetição, através da sua preservação e atualização, seja por meio da criatividade, renovando a ideia presente para uma nova linguagem, seja ela literária (em uma forma de texto em página, como uma nova tradução ou adaptação) ou intersemiótica, pensando aqui as linguagens da dança, do cinema, das histórias em quadrinhos, a mídia digital, entre outras.

Sobre esse assunto, Sandra Nitrini (1997) considera que a palavra literária, tida como “unidade mínima da escritura literária”, não se limita a um sentido único, proporcionando uma correspondência entre textos, ou ainda, “um diálogo entre diversas escrituras: a do escritor, do destinatário (ou do personagem, do contexto atual ou anterior). O texto, portanto, situa-se na história e na sociedade” (NITRINI, 1997, p. 159).

Desta forma, em consonância com Eneida Maria de Souza (1993), entende-se que a tradução paródica é um ato criativo, de forma a se notar “um intercâmbio amoroso entre os textos, embora não se processe à fidelidade ao texto original e sim, sua transgressão” (SOUZA, 1993, p. 36). Se transgredir consiste em um movimento de ir além do que é proposto pela base, o mesmo pode ser dito com relação à paródia, visto que ela, enquanto estratégia carnavalesca, põe-se a “nutrir de outros textos além do original, livrando-se da

prisão à fórmula única e redutora” (SOUZA, 1993, p. 36). Nesse viés, como bem ressaltou Haroldo de Campos (CAMPOS, 1981 apud SOUZA, 1993), a paródia exerce um diálogo não apenas com o texto-base, mas com outras vozes.

Partindo desse entendimento para o presente estudo comparado, considera-se a paródia não como uma simples derivação, ou ainda, uma maneira de repetir o texto-base, mas como uma forma que visa inverter os seus padrões e, ao mesmo tempo, servir de homenagem ao mesmo.

Então, compreende-se que o ato de parodiar não pressupõe a necessidade “da inclusão de um conceito de ridículo, como existe, por exemplo, na piada, ou burla, do burlesco”, como bem enfatiza Linda Hutcheon (1985, p. 48), mas uma repetição com grau de diferença; é uma mimese dialética, em que se beneficia e prejudica o texto-base simultaneamente, pois as “versões irônicas de «transcontextualização» e inversão são os seus principais operadores formais, e o âmbito de ethos pragmático vai do ridículo desdenhoso à homenagem reverencial” (HUTCHEON, 1985, p. 54).

A obra shakespeariana, quando redimensionada a outra linguagem, possibilita essa diferença, não como pejorativa, mas louvável. Isto nos permite afirmar o discurso de uma arte que transmite a outra, na qual se preserva e se adequa determinada particularidade do *texto-base*, destinando seu conteúdo ao público por ela pensado.

Ao revisitar a teoria bakhtiniana, Maria Lucia Aragão (1980) considera a paródia como uma imagem original invertida que foi redimensionada a partir de algum eixo norteador, ou ainda, da própria interpretação do parodiador. Esta perspectiva acaba indo ao encontro do que se propõe na teoria da tradução: na qual se verifica que o sentido nunca é definitivo, mas possibilita um universo de leituras por parte do leitor.

Além disso, Aragão é categórica ao dizer que o ato de parodiar a matéria-prima implica, positivamente, em destrinchar “o modelo original para

recriar e preencher um modelo que lhe é próprio” (ARAGÃO, 1980, p. 20). A partir desse entendimento, torna-se possível propor uma justaposição entre carnaval e paródia. Assim, compreende-se que se o carnaval subverte a ordem e o estado das coisas, o mesmo pode ser dito da paródia, que vai subverter e, simultaneamente, reforçar a tradição. Sobre esse assunto, Linda Hutcheon (1985) afirma que:

O reconhecimento do mundo invertido exige ainda um conhecimento da ordem do mundo que inverte e, em certo sentido, incorpora. A motivação e a forma do carnavalesco derivam ambas da autoridade: a segunda vida do carnaval só tem sentido em relação com a primeira vida oficial (HUTCHEON, 1985, p. 95).

A televisão, ao mostrar e contar determinada história, está dizendo ao seu espectador como foi elaborada a construção da imagem e dos sentidos nela intrínsecos. Tal como tem se debatido na história da teoria da tradução, não se trata mais daquele sentido hermenêutico, mas, conforme propõe Ciro Marcondes Filho (1988), de um espaço onde a televisão “trabalha então com ações e cenas que sejam facilmente interpretadas e rapidamente decodificadas pelo telespectador” (FILHO, 1988, p. 61-62). Além disso, no contexto contemporâneo, observa-se a abertura do espaço televisivo para a incorporação da Literatura e do Teatro, o que garante essa potencialização material, antes limitada a uma página ou a um palco.

É neste momento de transposição intersemiótica que a adaptação irá proporcionar, em certa medida, o enlace do gênero televisivo com o texto dramático, denotando economia (em termos de técnica de duração), estilística e, na maioria dos casos, a manipulação da linguagem – tendo em vista as necessidades de adaptação ao novo suporte e o acesso ao seu novo público-alvo.

Como se vê, adaptar ou traduzir um texto literário para outra língua ou outro sistema semiótico não é simples. O tradutor-adaptador, que acaba sendo

um autor desse texto adaptado, é responsável por elencar episódios cruciais, os quais, no momento da veiculação, denotarão uma obra criativa original.

Neste ponto, há de se ressaltar a problemática acerca da “fidelidade” para com o texto-base. Isto porque existe certa resistência de uma parcela do público-alvo com relação a obra veiculada, pois quando se pensa em adaptação, o pré-conhecimento daquela história é ativado e, por consequência, acaba por gerar uma expectativa, no sentido de se esperar que o conteúdo das páginas de um livro, por exemplo, seja transformado em imagens.

Apesar de parecer desnecessário mencionar esta questão obsoleta que é a fidelidade ao texto-base, ela se mostra importante no momento em que a televisão veicula um conteúdo literário. É neste instante que o fenômeno da adaptação se apresenta relevante, ao permitir que o público conheça certa perspectiva daquela obra. Renata Pallotini (1989) considera que a obra-fonte é a base do autor/autores de teledramaturgia, além disso, afirma que cabe a eles explicitarem a sua visão de mundo, a sua percepção sobre o texto primeiro:

O tronco é a garantia de uma unidade de ação, ainda que truncada, às vezes perdida no meio do caminho, para ser retomada depois. E os ramos são consequências da existência das raízes e do tronco. Esses ramos podem ser maiores ou menores; isso dependerá muito da escolha do assunto, dos personagens e até dos atores... (PALLOTTINI, 1989, p. 59).

Corrobora-se com a visão de Hutcheon, Filho e Pallotini a respeito da noção de paródia e seu desdobramento na televisão, visto que o humor presente no nosso objeto não tem como intenção ridicularizar ou rebaixar o texto parodiado. A paródia e a transposição instauram associações do texto final com outros previamente lidos, e tais associações dispensam a intenção do autor, pois é o seu destinatário ou seu produtor quem lhe dará um novo sentido.

No caso do dramaturgo inglês, cujas obras foram estudadas, comentadas e interpretadas afincos nesses quatro séculos que o separam da contemporaneidade, elas “podem servir de exemplos justamente para o caráter inesgotável da expressão artística, sempre aberta a novas leituras” (SÜSSEKIND, 2008, p. 6), tornando essas releituras literárias e artísticas da produção shakespeariana responsáveis por permitir a visão desses textos-base como exemplos de expressão artística inesgotável.

No caso dos personagens shakespearianos, Renata Pallottini propõe uma interpretação do que se entende por esse termo da narrativa dramática: o personagem da esfera teatral é resultado daquilo que o dramaturgo criou no papel e os cenários em torno dele, como também “as roupas que veste, o penteado criado para ele, as luzes que o iluminam, as cores pelas quais se optou, todos signos a serem lidos e decifrados pelo espectador” (PALLOTTINI, 1998, p. 145).

No caso de *Romeu e Julieta*, é visível que a reformulação dos personagens – ora descritos a partir dos traços medievais, ora a partir de uma reinserção em um ambiente externo ao medieval⁸ – preserva a dualidade do conflito, elemento esse oriundo da impulsividade dos jovens protagonistas em relação ao amor e a si próprio, melhor dizendo, o amor não correspondido (Romeu em relação a Rosalina) e a relação dos protagonistas perante a sociedade, pensando aqui as relações hierárquicas de suas famílias e de pessoas ao seu redor, como Frei Lourenço, Teobaldo, Ama e Mercúcio.

4 MÔNICA E CEBOLINHA CARNAVALIZAM ROMEU E JULIETA

O texto *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta* apresenta as três particularidades do campo do cômico-sério, ou seja, da cosmovisão

⁸ Como é o caso da coletânea *Mangá Shakespeare*, em que *Romeu e Julieta* é ambientada no Japão.

carnavalesca que serão exploradas a seguir. Inicialmente, é preciso pontuar que essa terminologia vai significar, em outras palavras, a presença do riso junto à lágrima. Nas palavras de Bakhtin (2018), o riso retira da lágrima “a sua seriedade retórica unilateral, a racionalidade, a univocidade e o dogmatismo”, melhor dizendo, a tragédia é reelaborada, transformada em comédia (BAKHTIN, 2018, p. 122).

Desse campo da cosmovisão, elencamos: (i) objeto de representação que vai ser atualizado; o abandono da “fidelidade” à lenda (ii); e (iii) o tratamento da experiência, pluralidade de estilo e variedade de vozes. Sobre o primeiro elemento, podemos ver que os personagens protagonistas da peça shakespeariana são “copiados” e reelaborados pelos personagens de Mauricio de Sousa: Julieta Capuleto se transforma em Julieta Monicapuleto, propondo um trocadilho do nome da personagem infantil com o sobrenome da família da protagonista shakespeariana. Em outras palavras, quem pratica a ação de “copiar” é Mauricio de Sousa, ao passo que quem recebe a ação de ser “copiado”, é Shakespeare.

Para exemplificar a aplicabilidade da teoria bakhtiniana do carnaval, tomemos o desfecho. No texto trágico, o Príncipe Escalus faz com que as famílias deem as mãos, selando a paz em Verona. No espetáculo televisivo, Mônica é contrária ao final da história, porque não aceita um fim triste sem o seu amado. Então, ela decide tirar satisfação com o príncipe Xaveco de Verona, pois foi ele quem a separou de seu Romeu. A partir disso, o espetáculo televisivo rompe com o texto shakespeariano, por meio da paródia.

Dessa maneira, pode-se ver o carnaval como uma operação descritiva do texto-adaptado em relação ao texto-base, conforme propõe Tara Collington (2012); para a estudiosa, o carnaval enquanto estratégia de adaptação surge no momento em que o texto-base é colocado em xeque. No argumento de Collington, o carnaval rompe com a mimesis *ipsis literis* e vem “destruir a

perspectiva autoritária ou ideológica do texto-base⁹”, isto é, o seu enredo padrão, de modo que essa estratégia permite enxergar a transgressão realizada pelos adaptadores, “já que eles recriam os textos para se adequar às suas próprias perspectivas ideológicas, preservando e transpondo as bases simultaneamente” (COLLINGTON, 2012, p. 171, tradução minha¹⁰)

Dos traços da protagonista shakespeariana, Mônica manteve o caráter heroico e o romantismo, uma vez que Julieta é equilibrada, comparada ao impulsivo Romeu. Todavia, Julieta Monicapuleto se aproxima da personagem dos quadrinhos ao revelar a sua personalidade ambivalente para com os outros personagens: meiga e ríspida. Romeu se transforma em “Lomeu” Montéquio Cebolinha, preservando a característica marcante da dislalia de Cebolinha. Todavia, há uma inversão em sua personalidade: enquanto o Romeu shakespeariano é impulsivo, o de Mauricio de Sousa é um malandro – estereótipo convencionado do brasileiro, fanfarrão, que não se preocupa em manter algum compromisso sério, como o casamento.

O descompromisso com o casamento, por sinal, é uma das cenas abordadas por essa trama televisiva. No momento em que Julieta Monicapuleto propõe casamento a Lomeu, após as declarações deste a ela na canção intitulada *Cena do Balcão*, ele hesita, mas na sequência da história, acaba consentindo ao pedido, pois sabe que se contrariar a noiva, ela o fará mudar de ideia, por meio da força de Sansão, o coelho de pelúcia.

A hesitação de Cebolinha ao lidar com a Mônica é algo muito recorrente nas narrativas dos quadrinhos. Todavia, isto não o faz vítima de Mônica, pois a intimidação pela força bruta da menina sempre é resultado das suas tentativas de provocá-la ou contrariá-la. Esse intertexto da narrativa quadrinística com o texto literário, reverberado, por sua vez, na encenação televisiva, configura uma

⁹ No original: “can undermine the authority or ideological perspective of the source text”.

¹⁰ No original: “as they refashion texts to suit their own ideological perspectives, simultaneously preserving and transposing their sources”.

releitura deveras cômica do texto trágico, atualizando o aspecto cultural de um casal renascentista apaixonado a um casal infantil e engraçado, conhecido por suas inúmeras brigas e reconciliações. Ainda sobre a clássica cena do balcão, onde o casal de Verona troca juras de amor eterno e faz uso de uma linguagem poética carregada de epítetos, cabe destacar o trabalho feito pela Mauricio de Sousa Produções ao incluir a esta cena uma canção com o título homônimo, a qual sintetiza todo o conteúdo do texto shakespeariano.

Acerca do uso da música em um espetáculo, Roberto Mendes (1988) considera que este recurso tem por função permitir tanto à criança quanto ao adulto se envolverem com a história. Dentre os papéis atribuídos à música na criação do espetáculo, Mendes elenca três: “reforçar uma ação, acentuar um clima ou, até mesmo, narrar a história. Mas também é importante observar que a música deve ser a continuação da ação ou vice-versa” (MENDES, 1988, p. 11).

Também cabe observar a coreografia elaborada para a canção *Cena do Balcão*. Pode-se dizer que ela explicita, de forma gestual, a letra da música ou o próprio conteúdo que está na canção (MENDES, 1988). Esta característica, da relação entre coreografia e música, também se estende para os outros momentos, como é o caso da conversa entre Lomeu e o frade, assim como entre Julieta Monicapuleto e o frade. Nesse sentido, para que se estabeleça coerência entre a letra e a dança, mostra-se importante se ater ao preparo do ator, no que diz respeito aos seus movimentos e ao seu preparo físico.

Canção Cena do Balcão - (Mauricio de Sousa)	Cena do Balcão - Peça ¹¹ (Shakespeare)
<p>Julieta Monicapuleto: Se você não puder Por amor a mim Deixar de ser um Montéquio</p>	<p>Julieta É só seu nome que é meu inimigo: Mas você é você, não é Montéquio!</p>

¹¹ Tradução de Bárbara Heliadora.

<p>Nosso amor chegará ao fim... Mas se assim não for, tenho algo a propor Não sou mais Julieta e sim o seu amor.</p> <p>Lomeu: Ouça isso Julieta, eu “quelo” subir aí Mas a coisa aqui tá “pleta”, pois não dá “pla” sair daqui Puxe essa “tlepadeila”, ajude o seu “Lomeuzinho” Até parece “blincadeila”, minha capa está “Plesa” num espinho....</p>	<p>O que é Montéquio? Não é pé, nem mão, Nem braço, nem feição, nem parte alguma De homem algum. Oh, chame-se outra coisa! O que há num nome? O que chamamos rosa Teria o mesmo cheiro com outro nome; E assim Romeu, chamado de outra coisa, Continuaria sempre a ser perfeito, Com outro nome Mude-o, Romeu, E em troca dele, que não é você, Fique comigo</p>
---	--

Quadro 1: Ato II, Cena II – a cena do balcão

Fonte: elaboração do autor

Com base neste quadro, é possível observar que a referida canção, inserida no texto de Mauricio de Sousa, traz em sua letra o romantismo de Julieta Monicapuleto, contraposta a trapalhada do Lomeu, que está com a capa presa em um espinho. Nesse sentido, a partir das canções que apresentam os protagonistas ao espectador (“*Tema de Julieta*” e “*Sou o Lomeu*”), é possível inferir que o estilo musical demarca a caracterização dos personagens – Mônica é romântica, porém desesperada para casar, enquanto Romeu é um malandro.

Logo após a fracassada declaração de amor entre Julieta Monicapuleto e Lomeu, o jovem consegue tirar a capa do espinho e cai no chão. Devido ao uso da interjeição de dor “Ai”, Julieta usa a onomatopeia “Shhh”, para que ele não

fale tão alto:

JULIETA [mexendo as mãos]: Para com essa barulheira, quer acordar todo mundo?

LOMEU: Não “plecisava” sacudir a “tlepadeila” com toda sua “folça”, né? Como é que eu vou subir até aí “agola”?

JULIETA: Não me interessa e suba logo, antes que eu perca a paciência.

LOMEU: Ma... mas subir de que jeito, sua mandona? Tá pensando que eu sou o “Homem-Alanha”, é? (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 14’55 – 15’21”).

Esse momento traz uma sequência de quiproquós, com a jovem Monicapuleto mandando o Montéquio subir a sacada, mas ele não consegue, enfurecendo ainda mais a jovem. Lomeu evoca o super-herói da Marvel, conhecido pela sua habilidade de escalar, porém Lomeu se compara ao super-herói, por não ter essa habilidade e atender à exigência de Julieta. Esse fragmento de Lomeu em relação ao Homem-Aranha pode ser considerado como uma paródia dessas declarações do Romeu shakespeariano, quando Julieta o avista próximo a sua sacada. Quando Julieta lhe fala que o muro é alto demais para ele chegar até ela, esse lhe responde:

ROMEU:

Com as asas do amor saltei o muro,

Pois não há pedra que impeça o amor;

E o que o amor pode o amor ousa tentar.

Portanto, seus parentes não me impedem (SHAKESPEARE, 2016, p. 43).

No texto-base, vemos Romeu usando uma linguagem poética, desejando estar próximo de sua amada, ao contrário que na versão televisiva, Lomeu mostra um empecilho: a capa ficou presa em um espinho, e quando Julieta

sacode a trepadeira, ele vai ao chão, e para acentuar a raiva de sua amada, ele não detém o poder sobrenatural de escalar parede. Após evocar o nome do herói da Marvel, Julieta Monicapuleto lhe pede que não fale tão alto, pois o seu pai pode acordar. Porém, Romeu não consegue escutá-la:

JULIETA: Não fale tão alto, se não o meu pai acorda!

LOMEU: O quê?

JULIETA: Não fale tão alto, se não o meu pai acorda!

LOMEU: Como é que é?

JULIETA (gritando): NÃO FALE TÃO ALTO, SE NÃO O MEU PAI ACORDA, ORA!

LOMEU: Ah, é isso aí.

JULIETA: Isso aí o que?

LOMEU: A “colda”! Jogue a “colda”, “pala” eu subir aí na sacada!
(Julieta ri)

LOMEU: “Vilam” só que sacada genial? (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 16’33” – 16’41”).

Este fragmento da conversa entre Julieta Monicapuleto e Lomeu é marcado pelo jogo de palavras parônimas, a exemplo de “Acorda” e “A colda”, devido à dislalia de Lomeu, que ao invés de entender o verbo como um despertar, entendeu como objeto. Além dessa paronomásia entre as classes gramaticais, tem-se também a ambiguidade proposta em “sacada”, que passa a remeter tanto ao espaço onde Julieta se encontra, quanto ao sinônimo de ideia, ou, fazendo um intertexto com as narrativas de Cebolinha, a um plano infalível.

Na sequência da cena, Julieta Monicapuleto joga a corda para que seu amado suba, entretanto, as primeiras e segunda tentativas não são suficientes, pois Lomeu lhe pede para jogar novamente. Na terceira tentativa, todavia, o tom de voz de Julieta já muda, de ansiosa para impaciente. É neste momento que, ao

se atingir o tamanho ideal da corda para que Julieta o puxe com sua força, o Senhor Capuleto acorda com o barulho.

Assim, depois de ouvir a voz de seu pai perguntando que barulho era aquele, Julieta solta a corda, desesperada, para frustração de Lomeu. Ao mesmo tempo, como forma de despistar o Senhor Capuleto, Lomeu assobia como um pássaro, por meio da onomatopeia “Piu”. Ao ouvir esse som, o Senhor Capuleto questiona se é “a cotovia que anuncia o dia” e Lomeu lhe responde “não”, imitando novamente o som do pássaro e, completando na sequência: é “o louxinol do alebol, que está deixando o ninho” (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 15’21”).

Como bem pontua Marcel Silva (2013), essa cena do balcão de Mônica e Cebolinha interpretando Romeu e Julieta, é vista como um momento de explosão cômica, cujo emprego das imagens do rouxinol e da cotovia, representando o ápice da noite ou raiar do dia “é substituído por um jogo de palavras, marcado pela confusão fonética de Cebolinha, que reposiciona os sentidos dramáticos da cena” (SILVA, 2013, p. 326). O senhor Capuleto, conformado com a resposta recebida, avalia que pode dormir mais cinco minutos e, ao voltar a dormir, emite-se na cena um som de ronco estrondoso.

Cabe enfatizar que a evocação do rouxinol e da cotovia surge somente no Ato III, Cena V do texto-base, cena essa em que Romeu é condenado ao exílio pela morte de Teobaldo – primo de Julieta – e passa a primeira e única noite com a sua amada no quarto dela.

O espetáculo televisivo propõe uma combinação da referida cena do terceiro ato com a cena do balcão, trazendo elementos que estão devidamente separados na peça base. A linguagem teatral também se faz presente, pois logo que o Senhor Capuleto volta a dormir, Julieta diz a seu amado que precisa entrar, fazendo gestos com a mão, apontando para o seu quarto. Quando a jovem vai se recolher, triste e inconformado com a partida de sua amada, ele a pergunta:

LOMEU: Como posso ir sossegado, se estou apaixonado?

JULIETA (acendendo): Se é o que deseja, me espere amanhã na igreja.

LOMEU: Por que na igreja? Hei, “espele” um momento.

JULIETA: Para o nosso casamento.

LOMEU (espantado): Casamento? Ma.. mass quem falou em casamento?

JULIETA: Nós. (Julieta sai e fecha a janela do quarto)

LOMEU (em tom cabisbaixo): Casamento.... (Romeu sai) (AMÂNCIO; MARIANO, 1979, 17'14" – 17'42").

Ao contrário do que esperava, Lomeu é surpreendido com a proposta de Julieta Monicapuleto de que o casamento seria a única alternativa e que “eles” – por decisão dela – falaram sobre isso, e que não resta outra alternativa ao jovem. No texto-base, Julieta questiona se o “seu amor tem forma honrada/E pensa em se casar” (SHAKESPARE, 2016, p. 45). Se for afirmativa a resposta de seu amado, ela irá dizer “Onde e a que horas tem lugar o rito, / E a seus pés porei tudo o que é meu, / Pra segui-lo, no mundo, meu senhor” (SHAKESPARE, 2016, p. 45). Caso contrário, que ele a deixe em paz, porém Romeu responde prontamente que aceita e se despede dela poeticamente:

Tenha sono em seus olhos, paz no seio;

Por sono e paz tão doces eu anseio.

Sorri a aurora ao escuro pesado,

No leste, a luz já deixa o céu rajado;

O negror, ébrio, corre pra escapar

Das rodas de Titã, que vai passar.

Vou à cela do pai da minha alma,

Pra falar disso e ter ajuda e calma. (Sai.) (SHAKESPEARE, 2016, p. 46-47).

É possível dizer que a paródia é crucial para que o leitor reconheça o texto com o qual ela dialoga, cabendo destacar que toda imitação criativa “mistura a rejeição filial com o respeito, tal como toda a paródia presta a sua própria homenagem oblíqua” (HUTCHEON, 1985, p. 20). No caso dos protagonistas de Mauricio de Sousa, houve respeito para com a estrutura do texto-base, contudo, percebe-se que essa estrutura inicial foi recodificada para melhor se adequar a um universo novo, totalmente diferente daquele de Shakespeare. Além disso, como já mencionado, cabe enfatizar que parodiar não significa somente ridicularizar um texto, pois o seu intento “vai da admiração respeitosa ao ridículo mordaz” (HUTCHEON, 1985, p. 28).

A segunda particularidade do gênero cômico-sério destoa um pouco da “lenda”, pois a matriz que deu origem ao texto de Shakespeare é uma narrativa grega, a de Píramo e Tisbe, personagens das *Metamorfoses*, de Ovídio (e não o *Romeu e Julieta* de Arthur Brooke, como se costuma postular¹²), ou seja, ao ter conhecimento de outras narrativas que tivessem a mesma temática, o dramaturgo se apropriou, experimentou e transformou os hipotextos (noção genettiana¹³ de textos-base) em um hipertexto consagrado – o que nos leva a uma terceira característica do texto shakespeariano: a propagação dos variados estilos (desde uma narrativa oral clássica a um poema inglês), sem que um anule o outro (PALO; OLIVEIRA, 1986, p. 55). Tal característica também se repete no texto de Mauricio de Sousa, no qual se expressa um diálogo entre o caráter sério da peça e o cômico dessa adaptação.

¹² Bárbara Heliodora, durante a apresentação da sua tradução da peça shakespeariana, menciona o texto de Arthur Brooke, com críticas severas em comparação ao casal de Shakespeare, mas não afirma que Brooke é o hipotexto de Shakespeare. Desta maneira, podemos postular que Brooke criou seu *Romeu e Julieta* por meio de outros hipotextos anteriores a ele.

¹³ Esse adjetivo faz referência ao teórico francês Gérard Genette. O conceito de hipotexto e hipertexto provém da obra *Palimpsesto: a literatura de segunda mão*, cuja referência está registrada no fim do trabalho.

Por fim, mas não menos importante, a última particularidade do cômico-sério faz menção à experiência, ao estilo e às vozes. Na experiência, pode se tratar de uma construção estética e artística, isto é, do texto escrito destinado ao palco, transposto para o espaço urbano da cidade mineira de Ouro Preto, permitindo um melhor desenvolvimento da trama, comparado ao espaço do palco, em questão de dimensão. No estilo, temos um adulto (Shakespeare) escrevendo para as massas com um tom de seriedade e catártico, pensando aqui no desfecho da obra, ao passo que temos um outro adulto (Mauricio de Sousa) escrevendo para crianças um texto voltado ao seu universo, com peripécias comuns a esse público, com uma tonalidade mais suave e divertida.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho teve como propósito uma breve análise da construção dos personagens Romeu e Julieta, interpretados por Mônica e Cebolinha, por meio do entrelaçamento entre a paródia e a carnavalização. A partir desta breve análise, teve-se em mente, ao contrastar o texto-base com o texto-adaptado, a construção dos personagens-título via paródia audiovisual e reconstrução em um novo contexto de produção, isto é, a partir da semiosfera brasileira. Este conceito, todavia, partiu do princípio daquilo que é discutido por Lotman (1996), o qual estabelece que o espaço fronteira não denota uma separação entre os meios, mas a sua conjunção.

A paródia, enquanto estratégia de carnavalização, propõe a liberdade e a criatividade por parte dos agentes envolvidos na construção de uma nova leitura e produção de sentidos de um texto, com vistas a abranger um novo público-alvo, como neste caso, o infantil.

Como se sabe, a peça *Romeu e Julieta* é uma das obras de Shakespeare mais relida e atualizada nos diversos suportes midiáticos, a exemplo do espetáculo televisivo aqui analisado; bem como ela costuma servir de matriz

para outras produções, tais como novelas e séries televisivas, como é caso das novelas da Rede Globo *A Dona do Pedaço*, *A Padroeira* e *Tempo de Amar*, e da novela *Amor e Revolução*, do SBT.

Ao se propor a apresentar uma obra, com vistas a atingir um público-alvo que não era pensado na época elisabetana, Mauricio de Sousa consegue dialogar com as vozes do adulto (expressa na obra de Shakespeare) e da criança (o seu público-alvo nos quadrinhos da Turma da Mônica), de maneira que a linguagem empregada na obra *Mônica e Cebolinha no mundo de Romeu e Julieta* não soasse estranha e nem de difícil compreensão às crianças.

A teoria bakhtiniana sobre o carnaval continua a ser um aporte desafiador que atrai novos leitores e perspectivas, ao se mesclar às teorias de outros campos do saber. É a partir desta teoria carnavalesca que se compreende o riso como um de seus elementos norteadores, sendo ele um elemento coletivo, não apenas no sentido de se opor ao caráter sério, mas como forma de revigorar o ser humano em sua complexidade.

Tanto a paródia quanto a carnavalização são responsáveis por se voltar a contestação dos “discursos oficiais, da ordem e da hierarquia, do sério e do imutável” (FARACO, 2009, p. 80), como ocorre na própria personalidade de Julieta Monicapuleto e de “Lomeu” Montéquio Cebolinha, ao saírem da tonalidade séria para a cômica.

Como pontuado anteriormente, a ação de parodiar, como também carnavalizar um texto “é um ato de apropriação ou recuperação, e isso envolve um processo duplo de interpretação e criação de algo novo” (HUTCHEON, 2011, p. 45). Isto possibilita ao texto-adaptado ser designado como um palimpsesto, isto é, um novo texto que interpreta, resgata e se relaciona com o chamado original, sem excluí-lo, mas, ao contrário disso, trazendo marcas desse texto-base.

Os breves elementos comparativos da transposição carnavalesca se pautam tanto pela mudança de gênero – de um teatro renascentista a um teatro de comédia infantil, como é o caso –, quanto pelo público – em Shakespeare, temos todas as camadas sociais presentes, enquanto que Mauricio de Sousa se volta para o público infantil e seus pais, considerando que também foram crianças outrora.

Cabe salientar que o mérito do trabalho de Mauricio de Sousa não é apenas o de recontar uma história, mas inseri-la no contexto de suas personagens, combinando duas semiosferas: a de Shakespeare e a dos quadrinhos Turma da Mônica, tornando o espetáculo televisivo um produto singular marcado pelo engajamento com a obra de partida.

REFERÊNCIAS

AMÂNCIO, José.; MARIANO, Beto. *Mônica e Cebolinha no Mundo de Romeu e Julieta*. [Filme-vídeo]. Produção de Mauricio de Sousa, direção de José Amâncio. São Paulo, Mauricio de Sousa Produções Cinematográficas, 1979. 1 cassete VHS/NTSC, 43 min. color. son.

ARAGÃO, Maria Lúcia P. *A paródia em A força do destino*. Revista Tempo Brasileiro (Rio de Janeiro), n. 62, p. 18-28, jul.-set. 1980.

BAETA, Rodrigo Espinha. *Ouro Preto: Cidade Barroca*. In: III Congreso del Barroco Iberoamericano, 2001. Sevilla/ES. Actas del III Congreso del Barroco Iberoamericano, 2001, p. 971-983. Disponível em: <<https://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/3cb/documentos/077f.pdf>>. Acesso em: 30 mai. 2020.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi. 4ª ed. São Paulo: Hucitec, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoievski*. 5ª edição revista. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BRADLEY, Anthony Cecil. *Shakespearean Tragedy: lectures on Hamlet, Othello, King Lear and Macbeth*. New York: Macmillan, 1992.

CASTRO, Maria da Conceição. *Língua e Literatura*. Volume 1. São Paulo: Saraiva, 1993.

COLLINGTON, Tara. *A Bakhtinian Approach to Adaptation Studies*. In: POLYUHA, Mykola; THOMSON, Clive; WALL, Anthony (eds). *Dialogues with Bakhtinian Theory: Proceedings of the 13th International Mikhaïl Bakhtin Conference*. London, Ontario: Western [University], Mestengo Press, 2012, p. 165-181.

DANZIGER, Marlies K.; JOHNSON, W. Stacy (orgs). *Introdução ao estudo crítico da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral, com a colaboração de Catarina T. Feldmann. São Paulo: Cultrix; EDUSP, 1974.

FARACO, Carlos Alberto. *Linguagem & Diálogo: as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

FILHO, Ciro Mendes. *Televisão: a vida pelo vídeo*. São Paulo: Moderna, 1988.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Tradução de excertos por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães, Maria Antônia Ramos Coutinho, Mariana Mendes Arruda e Miriam Vieira. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

HELIODORA, Bárbara. *Reflexões Shakespearianas*. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: EDUFSC, 2011.

KNOWLES, Ronald. *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*. London: Macmillan, 1998.

LOTMAN, Iuri M. *La semiosfera I: Semiótica de la cultura y del texto*. Selección y traducción del ruso por Desiderio Navarro con un capítulo final de Manuel Cáceres. Colección dirigida por Sergio Sevilla y Jenaro Talens. Madrid: Cátedra Ediciones, 1996.

LUIZ, Tiago Marques. *Apontamentos na produção do riso na adaptação de Romeu e Julieta pela Turma da Mônica*. 2019. 243f. Tese (Doutorado em Estudos Literários). Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019a.

LUIZ, Tiago Marques. A paródia enquanto estratégia de adaptação. In: MARCELINO, João Gabriel Carvalho (org.). *Tradução e literatura: reflexões sobre tradução intersemiótica e teoria da adaptação*. 1 ed. Rio de Janeiro: Mares Editores, 2019b, v. 1, p. 41-60.

MENDES, José Roberto. Introdução. In: NISKIER, Arnaldo. *A Magia do Teatro Infantil*. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 1988, p. 7-12.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 1997.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Ática, 1989.

PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia de televisão*. São Paulo: Moderna, 1998.

PALO, Maria José; OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte. *Literatura Infantil: Voz de criança*. 1ª ed. São Paulo: Ática, 1986.

SEBE, José Carlos. *Carnaval, carnavais*. São Paulo: Ática, 1986.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. Introdução e Tradução de Bárbara Heliodora. Coleção Clássicos Para Todos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA, 2013

SOUZA, Eneida Maria. Tradução e intertextualidade. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Traço Crítico: ensaios*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UFMG/Editora da UFRJ, 1993, p. 35-41.

SÜSSEKIND, Pedro. *Shakespeare, o gênio original*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

Recebido em 25/11/2019.

Aceito em 29/05/2020.